

20世纪
欧美文论
丛书

诗 学 的 基本概念

[瑞士]埃米尔·施塔格尔著



中国社会科学出版社

二十世紀歐美文論叢書

詩學的基本概念

中國社會科學院 外國文學研究所

二十世紀歐美文論叢書編輯委員會編

〔瑞士〕埃米爾·施塔格爾著

胡其鼎譯

中國社會科學出版社

(京)新登字030号

责任编辑：王 菁

责任校对：宋 朋

封面设计：宁成春

版式设计：王丹丹

诗学的基本概念

Shixue de Jiben Gainian

〔瑞士〕埃米尔·施塔格尔 著

胡其鼎 译

中国社会科学出版社 出版
发 行

经 销 处

太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 7.5 印张 2 插页 176千字

1992年6月第1版 1992年6月第1次印刷

印数1—5 000册

ISBN 7-5004-0979-6/I·100 定价：4.60元

总 序

二十世纪是战争、革命此起彼伏的时代，也是科技、经济突飞猛进的时代。时代的激变给予人们思想意识以巨大震荡，思想意识的震荡又促进了文学艺术和文学理论的千变万化。任何一个世纪没有涌现过如此变化多端的文学流派，任何一个世纪也没有出现过如此层出不穷的文学理论。

现在，二十世纪快要走完它的历程，而对于本世纪如此庞杂的文论派别，我们却所知无多。论者往往以此归咎于解放后文化上的“闭关锁国”。这部分地是对的。但平心而论，解放以前，这个领域也很少有人问津；而在马克思主义文艺理论的评介上，解放后可说是盛况空前。受冷落的主要是西方现代文论，这确是一个缺陷。它既令人闭目塞聪，难以知己知彼；又造成逆反心理，使人对马克思主义的和现代资产阶级的理论二者之间产生“新”、“旧”颠倒的看法。更何况马克思主义不应固步自封，它必须全面了解、接触全人类所创造的文化，或加以改造，或与之斗争，才能使自身得到丰富和发展。解放后数十年间，我国文艺理论之少有突破性的进展，原因之一或在于此。

毋庸置疑，当代的西方文论流派存在着许多消极因素，如宣扬唯心主义、非理性主义、泛性论等等。而且，诸如从新批评以降的当代许多西方文学理论流派，大都是本世纪初俄苏形式主义的苗裔，一般是偏重形式而忽视内容。不过，它们也未始不能

给予马克思主义文艺学以滋养。众所周知，马克思主义批评家，如梅林、拉法格、普列汉诺夫和卢那察尔斯基等，在偏重于社会批评的美学批评中，许多论文虽主要侧重于思想分析，但仍闪烁着艺术分析的光辉。他们的渊博的学识中显然还包括了对非马克思主义文艺理论中某些有价值东西的吸收与融会。由此来看，西方的一些偏重形式的论著，对我们也不无借鉴作用。当然，这必须经过扬弃，加以消化；而不应囫圇吞枣，全盘接受。

近十年来，我国出版界已开始注意评介当代外国文论著作，这一方面的著作已出版了不少，但在选题上一般还不够全面系统，在译文上也参差不齐。为了给我国文艺界、理论界和教育界提供一份比较系统、比较完善的资料，我们编辑出版这套丛书，精选本世纪以来苏、美、英、法、德、意各国有代表性、有影响、有学术价值的各流派的论著——包括当代马克思主义、西方马克思主义、实证主义、文艺社会学、接受美学、形式主义、新批评、存在主义、现象学、阐释学、精神分析学、结构主义等的重要论著，翻译出版。总数定为三十种，力求以这有限的数量，反映出本世纪重要国家的文论发展的基本轮廓；在译文上也力求完善，以信、达、雅为努力目标。

编辑这样一套比较系统的当代欧美文论丛书，难度甚大，我们经验不足，知识有限，虽然得到有关专家和出版社同志多方协助，选题的挂漏和译文的错误仍在所难免。尚希读者和专家不吝指正，以利我们不断改进工作。

本《丛书》为国家第七个五年计划重点项目，得到国家社会科学基金资助。

中国社会科学院外国文学研究所

《二十世纪欧美文论丛书》编辑委员会

译 本 序

Poietike (诗学) 这个希腊词系 *poietike technē* (作诗的技艺) 的简化形式。亚里士多德在他的《诗学》一书中讲的第一句话是, 他想谈谈该以怎样的方式安排一则故事, 倘若诗人的作品应是美的。所以, 诗学从一开始就以教授作诗的技艺为己任。它确定范本, 从中提取规则, 作为评断后世创作之优劣的准绳。亚里士多德、贺拉斯、昆提利安、塔索、马丁·奥皮茨、布瓦洛以及戈特舍德的诗学著作, 均属于范本与规则诗学。

诗学还对诗作 (*Dichtung*, 语言艺术作品) 作系统整理, 即分门别类。现存亚里士多德的《诗学》是个残本, 其中只区分了韵文作品的两个“类”: 戏剧——人物的讲话; 长篇叙事诗——人物的讲话和诗人的讲话的混合体。三分法, 即把诗作分成抒情诗、长篇叙事诗和戏剧或者分成抒情作品、叙事作品和戏剧作品这三个“类”, 最早出现在十八世纪德国人的著作里。歌德就曾这样说:

韵文只有三种真正的天然形式: 清楚地叙述的、心情激动的和人物在行动的; 长篇叙事诗、抒情诗和戏剧。这三种作诗方式可以共同也可以单独发挥作用。(《西东合集》注述)

传统的诗学强调学问教养, 强调范本规则, 强调技艺熟巧,

摹仿说乃其灵魂，摹仿自然，摹仿范本。到了十八世纪，德国“狂飙突进”运动的主将赫尔德率先发难，反对范本与规则诗学。他主张：从古希腊文学中提取的规则不可能成为衡量一切时代和一切民族的艺术作品的统一尺度；任何一部真正的艺术作品都是首创的和独特的，唯有放在各自时空的文化关联中方能被正确领会；作诗不可教也不可学；诗学不应把古代范本剥制成标本，定下死板规则，束缚“创造精神”(Genie, 旧译为“天才”)。歌德、席勒、施莱格尔兄弟等也都反对教条式的死板摹仿，崇尚“创造精神”，主张“返归自然”和吸收民间创作的养料。由此起，文学研究便转而以“解释”诗作为本，旨在给人启迪而非定下条条框框。诗学不再“教授”作诗的技艺，而变成了“诗作分类学”。

随着德国唯心主义哲学的盛行，美学作为哲学的一个部门，把诗学的本质、形式与规则纳入它的研究范围，从而使诗学更其成为狭义的诗作分类学。希腊字aisthetike的词源是aistanesthai(感觉、直感)，它与ratio(理性)相对。aisthetike意为：从属于感官感受的、直接通过感官接受时使人喜欢或不喜欢的。其狭窄的意义即“美”。美不是“审”^①出来的，而是直接通过感官接受到的。aisthetike较广的意义即“美学”，即关于美，尤其是自然与艺术中的美的规律与根据的学问。因此，西方美学在讨论诗作时，一般只专注其美的方面即形式方面而不涉及诗作的理性方面或内容方面。从黑格尔的《美学》到菲舍尔的《美学》(1846至57)，文学研究处于唯心论哲学的主宰之下。打破美学垄断地位的，是谢勒尔的《德意志文学史》(1880至83)。谢勒尔把实证论的观察方法用于文学研究，建立“文学科学”，以确切描述被给

① 汉语“审”含：详、慎、知悉、听讼、明、定诸义。德语ästhetisch通常被译作“审美的”，不知这“审”字取哪一义？不论取哪一义，均不甚符合这个外文词的原义。

定者（可实证者）为研究目的，将有关超感性的（形而上的）一切概念悉予摈弃，使文学科学能同自然科学一样地工作。针对此说，狄尔泰发表《体验与文学》（1905）一书，其影响超出学府院墙之外。这位文学史学整体心理学代表人物声称：自然的因果联系可予以说明，灵魂生活的内在联系唯有在对整体的领会中方能得窥其妙。于是，“领会学”又风行一时。二十世纪的研究者就这样地以不同的学科与不同的世界观为出发点去研究文学，从而造成一个文学史学与文学理论多元化的格局。这些大致可以分为五个集团：心理学-传记学的、社会学的、思想史的、风格史的以及语言学的，下面又有许多小集团。此外，尚有依据各别作品来认识语言艺术现象的“诗作学”以及探讨文体形式、声响形式和进行分类的狭义诗学。

意大利哲学家克罗齐反对三分法。他在《美学》（1902起）中说，任何一部艺术作品的根据在于它自身之中，不存在作品之外的任何标准。倘若非有不可的话，那么，充其量也只能作为理论家的辅助概念。想把某一艺术作品明确地归入某一类，在绝大多数情况下是办不到的，因为任何一部叙事作品都含有抒情诗的因素，任何一部戏剧作品都含有叙事作品的和抒情诗的因素。因此，文学作品的“类”这个概念，只是纯分类学的秩序概念，不具有认识价值。

这里以抒情诗为例对上文略加说明。希腊词lyrikos的本义是：从属于lyra（吕拉琴）的，意即：在吕拉琴伴奏下唱的歌。这个词仅仅指出诗歌起源于音乐。这个词译作“吕拉琴歌”或“琴歌”更加贴切。但这里仍沿用“抒情诗”这个译名，只是请读者读到它时心里想着“琴歌”。我们中国人把最古老的《诗经》的“诗”字作为文学的一个类的名称，同样，欧洲人也把最古老的“抒情诗”（应读作“吕拉琴歌”）作为类的名称。可以归入这个类

的，除抒情诗（琴歌）外，还有以下品种（我们叫“体裁”）：歌、颂歌、赞歌、十四行诗、铭文诗、叙事谣等。最初是由于它们都是可以唱的，由于它们的语言的音乐性才被归入同一类的。但语言的音乐性并不能概括这个类的本质，因为长篇叙事诗，如荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》也是唱的，又因为归入此类的各个品种都有各自的特性，例如叙事谣，不仅叙述一个短故事，而且含有戏剧式的紧张与高潮。那末，这个类的本质是什么呢？我们必须先把每一品种古往今来的全部作品分析一遍，得出该品种的本质。但这是做不到的。即使做到了，并随后再由各个品种的本质概括出类的本质，那也只不过是现象总和的平均值。如果这时有一位诗人创造出一个可以归入此类的新品种，那么，我们顿时前功尽弃，我们花了九牛二虎之力概括出来的类的本质又成问题了。许多研究者想出了种种分类法，但都解决不了问题。好比做了几个抽屉，一个抽屉代表一个类，每个抽屉又分许多格代表品种，把属于不同品种的诗作放进去，还空下许多格，留待还没有创造出来的新品种用。最后我们会发现，放进抒情诗（琴歌）类抽屉的，都是篇幅短小的作品。如果说“篇幅短小”便是这个类的本质，那自然是毫无意义的。所以，克罗齐说，类的概念仅仅是分类学的秩序概念，不具有认识意义。

瑞士学者埃米尔·施泰格尔（Emil Staiger, 1908—1987）对克罗齐的观点既同意又不同意。他认为，旧的诗学既概括不出类的本质，又整理不出诗作的秩序，还不如不要它为好。但他又认为，诗作的三分法是有根据的，只是我们不能再用抒情作品、叙事作品和戏剧作品作为类的名称，而必须改用抒情式（das Lyrische）、叙事式（das Epische）和戏剧式（das Dramatische）。他的著作《诗学的基本概念》（1946）详述了分类的方法、类的本质以及三分法的根据。

施泰格尔的方法类似于歌德研究植物类型学时所用的方法。歌德假设有一种“原始植物”，它实际上并不存在，而仅仅是“关于经验对象的观念”，可以用它作为“工具”去“把握并占有经验的对象”。歌德在“考虑到”原始植物的情况下，去考察各别植物，个别植物便能在一种“秩序”内显现出它们的特性和多样性。抒情式、叙事式和戏剧式便是在这种“先于经验”的意义上把握住的三个类的“观念”或“理想意义”。换句话说，施泰格尔先假设有纯抒情式、纯叙事式和纯戏剧式的诗作，他在考虑到这个前提的情况下去考察各别诗作，从而提取抒情式、叙事式和戏剧式的特性，界定这三个概念的含义。他把自己的这本书叫作文学科学入门，其目的在于使大家今后使用这几个基本概念时能明确地知道自己讲的是什。他最后分别用“回忆”、“呈现”和“紧张”概括了抒情式、叙事式和戏剧式的本质。

一首抒情式的诗，仅仅由于抒情式在这首诗里占主要地位，我们才说这首诗是抒情式的。一部长篇叙事诗的某些“部分”可能是抒情式或戏剧式的，但就“整体”而言乃是叙事式的。一部适合于舞台演出的戏剧不一定是戏剧式的，戏剧式的诗作可能是一部新奇故事(Nouvelle，译成“中篇小说”是不妥的)而非舞台作品。纯抒情式的、纯叙事式的、纯戏剧式的诗作是不存在的。一切诗作皆“杂”，“杂”非缺陷。一切诗作皆“参与”(即“占有份额”)了三个类，参与的方式与程度的不同，造成了古往今来的诗作无限丰富的多样性。倘若以范本和从中提取的规则为准绳，那么，唯有符合这标准的诗作方可称之为“纯”。但这种“纯”的观念实际上是在提倡对已有风格的程式化摹仿(Manier)，并扼杀任何创新。而“杂”的观念反倒为“创造精神”的发挥辨明了理由。施泰格尔就这样以文学类型学代替了文学分类学，既支持了克罗齐关于诗作皆杂的观点，又否定了后者反对三分法的意见。

这里插进来谈谈几个术语的译名。Lyrik仍译作“抒情诗”，但请读者读作“吕拉琴歌”或“琴歌”。Drama仍译作“戏剧”。它的词源是希腊字dran(行为、行动)，它的本义是“行为过程”。Theater则译作“剧院戏剧”，以有别古希腊在山坡上露天场地演出的戏剧。Epos译作“长篇叙事诗”而不再沿用“史诗”这一译法。我们中国人一见“史诗”二字就会以为是“咏史的长诗”。可是，咏史的不一定叫Epos，而Epos也不见得非咏史不可，它可以咏天神、骑士、愚人、动物、世界观、市民田园生活等。如Tierepos决非“咏动物历史的长诗”，而是以动物为主人公的长篇叙事诗，如《列那狐》。由这几个名词派生出的性质形容词，这里分别译作“抒情式的”、“叙事式的”和“戏剧式的”。由于作者说，基本概念还是这几个，但应从另一种意义上来理解，因此有必要建议读者把这几个概念当作未知其含义的符号来读，即当作X、Y、Z来读，再把作者的释义填进去，这样或能避免一些思想困扰。

施泰格尔认为，抒情式、叙事式和戏剧式这三个类的概念，不仅标志着作诗方式的三种可能性，而且还体现了三种不同的语言行为方式。抒情式、叙事式和戏剧式的语言要素分别为音节、词和句。这正合于人类语言发展的三个发展阶段：语言的感性表达阶段、直观表达阶段和概念思维表达阶段。古希腊的抒情诗（吕拉琴歌）、长篇叙事诗和戏剧均产生于人类语言已发展到第三阶段之时，但它们分别偏重于一种语言的表达方式。这又正合于组成人的本质的三个领域：情感的、图象的和逻辑的。抒情式、叙事式和戏剧式的诗作分别是人的一次相应的生存(Dasein，特定存在状态)的收获。这就是三分法的根据。施泰格尔就这样使一度沦为唯心主义美学附属国的诗学重获独立，但又使它加入了海德格尔的哲学人类学的阵营。

施泰格尔说，诗作为三个类的概念也是表示人的生存的三种

基本可能性的文学科学名词。抒情式的生存“使回忆”，叙事式的生存“使当前化”，戏剧式的生存“在设计”。这又跟海德格尔的论断相吻合。海德格尔在《存在与时间》一书中，把“作为时间的人的存在”称作“操心”，“操心”即由“处在其中”、“沉溺”和“设计”所组成。施泰格尔说，这三种人的生存分别突出地表现在抒情式、叙事式和戏剧式的风格中。

Ontologie(通译“本体论”)一词由希腊字ont, on(德文seiend, 助动词sein的现在分词, 指“存在的当前状态”或“现时的存在”)和logos(话语、学说)组成, 指讨论onta, das Seiende(现时存在者)的学问, 也即关于世界一切现存事物本质的学说。海德格尔的学说的核心是不把时间(die Zeit)看作诸现象中的一种现象, 它不是钟面上或日历上的“时间”, 而是Sein = Zeit(存在 = 时间)。“道可道非常道”, 存可存非常存。施泰格尔说, “现时存在者”(das Seiende)即无缘无故、无始无终、无岸无底涌流着的“易逝之物”的河流。抒情式、叙事式和戏剧式的诗人所关注的是同一“现时存在者”, 只不过对它作了不同的领会。这就是施泰格尔的落脚点。

抒情式风格即回忆, 叙事式风格即呈现, 戏剧式风格即紧张。这是施泰格尔的考察所得。施泰格尔对具体诗作的考察, 对创作与思维过程的分析, 颇有引人入胜处。一部诗作的妙处往往一经道破人人皆知, 只是事先讲不出来。施泰格尔对具体诗作的解释常常给人这种启发。他的议论表明他遵循赫尔德、歌德和席勒的文艺思想脉络, 并善于从有关同一问题的各家歧说中归纳出共同点, 尔后形成他自己的见解。

埃米尔·施泰格尔是瑞士已故学者, 苏黎世大学教授。主要著作除本书外, 尚有《歌德》(三卷)、《席勒》、《十九世纪德语杰作》、《精神与时代精神》、《解释的艺术》等。《诗学的基本概念》

已重版多次，并成为德语国家与地区大学里相关系科的必读参考书，不少文学术语辞典也收入了书中所提出的基本概念与解释。

这本书的对象主要是讲德语的读者并诉诸他们的语言感。作者的语言类似《圣经》德译本的语言。他使用了许多海德格尔的术语。他用简炼的、具体的、图象性的话语，讲述复杂的、抽象的、概念性的内容。他常采用抽象名词或术语拟人化的手法。他从词源学和构词法来解释词义，并采用词的本义。他让一些多义的或意义含混的词在论述过程中逐渐明确起来。在讲述语言的音乐性时所举的希腊罗马、法国和德国的诗作实例，都附上了原文，因为中译文不可能再现语言的音乐性。凡此种种，对讲汉语的读者来说，都是阅读时的障碍。德语与汉语的巨大差异，在这本书中格外明显。这些障碍只能尽量通过注解加以克服。这是一本难读的书，经过一道笨拙的翻译恐怕更加难读了。但只要耐心与细心地读下去，便一定会觉得饶有兴味的，无论研究者、创作者、爱好者都会各有收获。你可以不同意作者的这一点或那一点，但他毕竟帮助你打开了思路。

译者

1988年5月

引 言

在这里,“诗学的基本概念”指的仍是叙事式的(episch)、抒情式的(lyrisch)、戏剧式的(dramatisch),至多还有悲剧式的(tragisch)和喜剧式的(komisch)这些概念——不过是在另一种意义上来理解的。它们不同于迄今流行的那种意义,并且一开始就必须加以说明。诗学(Poetik)这个名称虽然早已不再意味着一种应使不熟练者学会写符合规则的诗歌(Gedicht)、长篇叙事诗(Epos)和戏剧(Drama)的实用教程,但是以诗学的名义出版的近代著作毕竟在这一点上是跟古代著作相同的,即它们都认为,抒情式、叙事式和戏剧式的本质是在诗歌、长篇叙事诗和戏剧的特定范本里完善地变为现实的。这种考察方式是古希腊罗马文化的遗产。在古希腊罗马时代,韵文(Poesie)的每一个类(Gattung)起初只收入有限数量的范本。譬如说,倘若一部诗作(Dichtung)被称为抒情式的,那么,它在布局和篇幅上,尤其在诗行节拍构造方面必须符合以下九位经典抒情诗人已经创作出来的诗作,他们是:阿尔克曼^①、斯泰西科罗斯^②、阿尔凯奥斯^③、萨福^④、伊俾科斯^⑤、阿那克里翁^⑥、西摩尼得斯^⑦、巴

① 阿尔克曼,公元前七世纪下半叶的古希腊诗人。

② 斯泰西科罗斯(约公元前630—约公元前555),古希腊诗人。

③ 阿尔凯奥斯(约公元前620—约公元前580),古希腊诗人。

④ 萨福,公元前600年前后的古希腊女诗人。

⑤ 伊俾科斯,公元前六世纪的古希腊诗人。

⑥ 阿那克里翁(约公元前580—495以后),古希腊诗人。

⑦ 西摩尼得斯(约公元前556—约公元前468),古希腊诗人。

克基利得斯^①与品达罗斯^②。所以，罗马人可以承认贺拉斯^③是抒情诗人，反倒不承认卡图卢斯^④，因为他选择了另一些诗行节拍（Versmasse）。但是，自从古希腊罗马时代以来，范本大大增加。诗学如果继续想对所有的个别实例都作出适当的评价，那就遇到几乎无法解决的困难，即使有了解决办法，也不会让人指望得到多少有用的结果。仍然拿抒情诗来说吧。诗学必须对叙事谣（Balladen）、歌（Lieder）、赞歌（Hymnen）、颂歌（Oden）、十四行诗（Sonette）和铭文诗（Epigramme）进行相互比较，必须跟踪这些品种（Arten）里的每一个品种上溯一千至两千年，随后才能找出某种共同之处来作为抒情诗的类的概念。但是，这种普遍适用的共同之处始终不过是些无足轻重的东西。再则，一旦出现了一位新的抒情诗人，提供了一种前所未见的范本，这种共同之处就会立即失效。因此，经常有人否定诗学的可行性。有人认为，我们可以“不带先入之见地”跟踪历史上的变迁，并且把任何一种分类法都当作不切实际的教条予以拒绝。

只要诗学仍然要求把历来创作的所有诗歌、长篇叙事诗和戏剧一一归入事先准备好的分类架的抽屉里，那么，这种不要诗学的主张便可以理解。因为没有一首诗跟另一首诗是一样的，所以，从原则上讲，有多少首诗就得有多少个抽屉——这样一来，分类整理也就毫无意义了。

如果说，规定抒情式诗歌的、长篇叙事诗的和戏剧的本质几乎是不可能的，那么，规定抒情式、叙事式和戏剧式倒是可能的。我们使用“抒情式戏剧”（lyrisches Drama）这个用语作为例子。在这里，“戏剧”意味着一部规定用于舞台的诗作，“抒情

① 巴克基利得斯，公元前五世纪的古希腊诗人。

② 品达罗斯（前522或518—442或438），古希腊诗人。

③ 贺拉斯（公元前65—8），古罗马诗人。

④ 卡图卢斯（约公元前84—约公元前54），古罗马诗人。

式”意味着这部诗作的调^①。对于这部诗作的本质来说，调被认为是比“戏剧形式的外表”更具有决定意义的。在这种情况下，我们究竟根据什么来规定类呢？

如果我把一部戏剧称作抒情式的，或者把一部长篇叙事诗——如席勒，把《赫尔曼与窦绿苔》^②这部长篇叙事诗^③——称作戏剧式的，那么我必定已经知道什么是抒情式或戏剧式的。而通过回忆所有现存的抒情式的诗歌和戏剧，我就不会知道这一点。这么一大堆作品只会使我无所适从。倒不如说，我由抒情式、叙事式和戏剧式事例得到一个观念。这个观念是我有一次靠一个实例获得的。这个实例可能是某一部诗作。但也不一定非要以诗作为实例不可。“抒情式的”这种——胡塞尔^④所说的——“理想的意义”，我面对一处风景时也能体验到，譬如说面对难民的人流可以体会到什么是“叙事式的”，而“戏剧式的”是什么意思，或许是一场争吵教我懂得的。这样的意义是固定的。如胡塞尔所指出的，说这样的意义会摇摆不定，乃是荒谬悖理的。我根据这个观念去测定的诗作的内涵本身可能是摇摆不定的；个别部分会是较多或较少抒情式的、叙事式的或戏剧式的。“赋予意义的行为”也可能是不稳定的。可是，一旦我形成了“抒情式的”这一观念，它就会像“三角形的”或“红的”这些观念一样，是不可移位的、客观的、摆脱了我的意愿的。

就算这种观念不可变易，但它仍有可能是错误的。当然，红绿色盲的人就没有关于“红的”的正确观念。不过，这个问题只涉及术语的适用性。我关于“红的”的观念必须跟大家通常所说的

① 指音乐中的“调”，如G大调、a小调等。譬如同样是奏鸣曲式，那么，对于乐曲来说，调是更具决定意义的。

② 德国诗人歌德的作品。

③ 席勒致歌德的信（1797年12月26日）。——作者注

④ 胡塞尔（1859—1938）：《逻辑研究》，哈勒1928年第4版，Ⅱ/1，第91页以下。——作者注

“红的”相符。否则我就是用错了词。所以，关于“抒情式的”的观念也必须跟大家虽无明确概念但通常称之为抒情式的东西相符。这不是根据外部特征叫作抒情诗的东西的平均值。在谈到“抒情式的情调”、“抒情式的音调”时，没有人会想到铭文诗；可是，遇到这种情况时，人人都会想到“歌”(Lied)。谈到“叙事式的镇静”、“叙事式的丰盈”时，大家都不会想到克洛卜施托克^①的《弥赛亚》。大家最先想到的是荷马，不过无论如何不会想到荷马的全部作品，而是想到那些以叙事式为主的段落，而与之邻接的其他段落，或戏剧式的程度较大，或抒情式的程度较大。我们必须依据这样的实际例子来形成类的概念。

在这个范围内，毕竟存在着抒情式与抒情诗、叙事式与长篇叙事诗、戏剧式与戏剧之间的关联。抒情式的主要实例大概能在抒情诗里找到，叙事式的主要实例大概也能在长篇叙事诗里找到。但是，我们并不是事先就有把握能在任何地方找见一部纯抒情式的、纯叙事式的或纯戏剧式的诗作。相反，我们的考察会得出这样的结果：任何一部真正的诗作都以不同方式并在不同程度上参与了所有的类的观念，而这种参与的程度与方式的不同，这正是在历史上形成的品种多得一眼望不尽的原因。

还可以提出一个问题：抒情式-叙事式-戏剧式这个三元组合是否不言而喻地被规定为前提。伊雷尼·贝伦斯^②曾指出，这种三元组合的说法是十八世纪末才在德国出现的。但在那时，这些名称所标示的并非我们的观念，而是特定的韵文范本。所以，我们暂时放弃对这个问题的探讨并采用这些习用的名称作为研究假设。是否可以由此出发来判断有可能存在的诗作的所有品种，则有待于在考察过程中来验证。

① 克洛卜施托克(1724—1803)，德国诗人。《弥赛亚》是他的代表诗作。

② 伊·贝伦斯：《诗艺分类学》，载《罗曼语文学》杂志附刊，1940年。——作者注